

Cristalización y disolución, estatismo y *perpetuum mobile* en la pintura de Maya Kulenovic

Crystallization and Dissolution, Stasis and Perpetuum Mobile in Maya Kulenovic's Painting

Guillermo Aguirre Martínez
Universidad de Deusto
guillermo-aguirre@hotmail.com

Recibido 22/11/2019 Revisado 02/01/2020
Aceptado 02/01/2020 Publicado 31/01/2020

Resumen:

El siguiente artículo profundiza en el trabajo de la pintora bosnio-canadiense Maya Kulenovic. A partir de su estética tenebrista, ambigua asimismo, con lazos remitentes tanto a El Fayum como a Caravaggio, tanto a Carrière como a Lucien Freud, indagaremos en el sentido existencial denotado en su serie *Faces*, poniéndola en relación con aspectos de la cosmovisión contemporánea.

Sugerencias para citar este artículo

Aguirre Martínez, Guillermo (2020). Cristalización y disolución, estatismo y *perpetuum mobile* en la pintura de Maya Kulenovic. *Tercio Creciente*, 17, págs. 107-120.
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.7>

AGUIRRE MARTÍNEZ, GUILLERMO. Cristalización y disolución, estatismo y *perpetuum mobile* en la pintura de Maya Kulenovic. *Tercio Creciente*, enero 2020. n° 17, pp. 107-120.
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.7>

Abstract:

This next paper proposes a study of Maya Kulenovic's painting in relation with an existential aesthetics. Since its ambiguous nature, since its proximity with El Fayum, Tenebrist painting or Eugène Carrière, we will study Kulenovic's work for the purpose of linking it with the current view of the world.

Palabras Clave / Key words

Pintura siglo XXI; Maya Kulenovic; Tenebrismo.

21st Century Painting; Maya Kulenovic; Tenebrism.

Sugerencias para citar este artículo

Aguirre Martínez, Guillermo (2020). Cristalización y disolución, estatismo y perpetuum mobile en la pintura de Maya Kulenovic. Tercio Creciente, 17, págs. 107-120.
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.7>

AGUIRRE MARTÍNEZ, GUILLERMO. Cristalización y disolución, estatismo y perpetuum mobile en la pintura de Maya Kulenovic. Tercio Creciente, enero 2020. nº 17, pp. 107-120.
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.7>

1. Breve presentación

A lo largo de estas páginas indagaremos en la pintura de Maya Kulenovic prestando especial cuidado al significado del rostro, de la cara -por acogernos al término empleado por la pintora-. Antes de adentrarnos en su obra daremos algunos datos sobre su biografía. Pese a que en sus entrevistas la artista bosnio-canadiense evita establecer vínculos entre sus vivencias y su creación, no puede dejarse de lado el hecho de que los conflictos acaecidos desde 1991 en la antigua Yugoslavia la sorprendieron en plena juventud -Kulenovic nace en 1975 en Sarajevo-, coincidiendo su marcha en 1992 y en compañía de sus padres a Estambul con el inicio de la guerra en Bosnia. Lo cierto es que, aun encontrando cabida esta experiencia en su pintura¹, a la hora de hacer referencia a sus fuentes creativas, desde su ambigüedad característica, Kulenovic se remite simplemente a su mundo circundante, a su capacidad para asimilar realidades y configurarlas conforme a su particular estilo, contribuyendo de este modo a estabilizar un mundo objetual con el que constantemente dialoga.

Años después de su marcha a Turquía, una vez dejado atrás el periodo repartido entre su tierra natal y Estambul, la pintora continuará formándose en diferentes latitudes, estableciéndose primero en Ontario, donde ejercerá la docencia entre 1999 y 2002, y después en Londres y Toronto, ciudad en la que reside en la actualidad dedicada a la pintura. Sus trabajos se han logrado proyectar de modo satisfactorio gracias a exposiciones en Reino Unido, Italia, Holanda, Canadá, Estados Unidos, Corea, Japón o Turquía, así como con la publicación de dos monografías centradas en distintos momentos de su trayectoria -recogemos sus referencias en la bibliografía final-. En cuanto a su producción, queda repartida en cuatro series de trabajos al óleo solapadas algunas de ellas en el tiempo. Al margen de *Faces* (2004-2011), a la que dedicaremos estas páginas², el resto de series, cronológicamente ordenadas, llevan por título *Stills* (2004-2005), compuesta por macabras naturalezas muertas a partir de animales y cuerpos humanos, *Land* (2004-2010), que ofrece un conjunto de paisajes remitentes, en su tejido emocional, a la obra de Friedrich, así como un cromatismo embebido de Turner -en ambos casos salvando las distancias, esto es, comprendiéndolos como simples modelos-, y *Build* (2005-2009), más próxima a la imagen fotográfica y reveladora de paisajes arquitectónicos, urbanos, de tinte fantasmal. A la hora

¹ "She started her formal art education in Istanbul, Turkey, where her parents taught at an American university as visiting professors for a few years. This was a transition time for her, just after having escaped the war in Sarajevo, and before immigrating into Canada. Whilst much from that period of her life is a blur, she has memories of it as a hectic and hard time, and also the time in which she discovered Lucian Freud and Francis Bacon, and Goya's etchings" [...] "For years after the war she researched instances of human aggression and destructiveness, and their consequences in various current and historical events. It stands to reason that this has had an impact on her thought process" <http://www.mayakulenovic.com/writingem.htm> (Morren, 2007, s/p)

En la línea de estas últimas palabras recogemos el siguiente comentario esta vez en boca de la propia pintora: "I don't think, however, that my personal history was a deciding factor in the development of my work" <http://www.mayakulenovic.com/interviewcombustus.htm> (Elaine Piowaty, 2014, s/p).

² Un apunte sobre esta serie lo recoge Edward Lucie-Smith: "The paintings that Kulenovic calls *Faces*, rather than *Portraits*, are also intensely modern, while using a format that has been established in western art since as early as the beginning of the 15th century. Each presents us with a single head, usually that of a child or an adolescent, and more often that of a female subject rather than a male. In each case, the artist's preoccupation seems to be, not the creation of a likeness but the presentation of a psychological state" (Lucie-Smith, s/f, s/p).

de ampliar la lista de modelos que, por un motivo u otro, han influido en Kulenovic, cabe transcribir el siguiente comentario de Anthony Collins:

Maya Kulenovic's artistic development, as a painter working with representational imagery, has followed a path echoing that of art history: as it has shaped its own story and seen its potentials redefined. Her inspirations range from Rembrandt to 19th century daguerreotype photography, images from damaged motion pictures, Greek sculptures, Roman death masks, ancient Middle Eastern architecture, early American documentary photography and film, East Asian ink paintings, Leonardo's drawings, Goya's prints, Turner's skies, the photographs of Eugène Atget and Margaret Bourke-White, and 20th Century painters Francis Bacon, Lucian Freud, Paula Rego, and Marlene Dumas. From these she has forged a unique repertoire described as "unlike the work of any other artist of her generation. (COLLINS, s/f, s/p)

Por último, en lo que toca a este apartado introductorio, resulta importante añadir que la obra de Kulenovic evoca una atmósfera neogótica. En relación con este aspecto cabe destacar una línea que segmenta en dos su creación no ya por el modo de trabajar, por la temática o por el formato de los lienzos, sino por una mera cuestión de estilo: macabro, siniestro, en aquellos momentos en que el gesto de este neogoticismo se hipertrofia, o sugerente y profundo en aquellos otros en los que logra atemperar y disolver este gesto en el fondo de la composición. En el curso de este trabajo nos centraremos en estas últimas obras.

2. Presencia y ausencia de rostro

Rostros que se niegan a hablar, que lo hacen desde su nada, desde un espacio en el que permanecen aislados; rostros mudos, sustancias en proceso de disolución, sustancias en proceso de cristalización; nos hablan y no nos hablan, nos interpelan cerradas desde sí mismas, distantes a quien hasta ellas se acerca. Conscientes de su pérdida de forma, escuchamos su angustia o, en su caso, su extraña impasibilidad, y nada podemos hacer sino seguirlas contemplando. Un abismo se abre entre su no-vida y nuestra apariencia de vida. Maya Kulenovic nos ofrece un universo de fantasmas, de sutiles presencias entre el estar y la ausencia -acaso nunca existieron, acaso nunca llegaron a nacer-³, rostros que

³ Dejemos que sea la propia Kulenovic -permanentemente dialogante con su obra- quien reflexione sobre el estado atmosférico de sus figuras: "The figures exist in the atmosphere, and they are made of it" [...] "The tension is still there in the figures, but their struggle is more existential, eternal, introspective, quieter, as they emerge from light into mist and then sink into shadows. They exist and yet they have no boundaries that define them, and they have no time that restrains them - they may be paintings of people, but they may as well be phantoms, dreams, ancient estate portraits, ghosts, old photographs. There is a sort of a destruction of form by light and mist, so that the new figures are more ethereal, less present, more ghostly, and their expression is quieter. When looked at from the point of illustrative, recognizable facial expression,

nos miran inmutables, inalterables desde su lejana condición, rostros que denotan, en la profundidad de sus pupilas, una vida ya agotada, o una advertencia hacia la nuestra.

Si en el mensaje de estos rostros hay resignación ante su ser oscurecido, es algo que, aunque lo intuimos, lo desconocemos, y sin embargo advertimos que su presencia contiene algo de nosotros, si no la parte de vida, sí la inclinada hacia la muerte⁴. La mirada que proyectamos hacia el lienzo se revela entonces como un asomarnos a nuestra realidad existencial⁵. Como un espejo, desde el vínculo esencial entre su mirada y la del observador, contemplando estos rostros advertimos nuestras propias profundidades, nuestras propias confusiones.

Las caras presentadas por Kulenovic, aun aparentando desear escapar, se resignan a diluirse, a quedar desdibujadas en el fondo del lienzo, fondo de muerte y fondo metafísico. Dado lo nebuloso de sus atmósferas y a un tiempo lo profundo de su mirada, podría hablarse de un efecto corrector pues, desde esta percepción difusa, emerge un objeto a todas luces más veraz y penetrante que el que podría evocar una atmósfera nítida⁶. Una visión unidireccional, cerrada, dominada por la limitación de contornos y, a fin de cuentas, plana, queda sustituida por un acercamiento a un mundo de objetos permeable, por una mirada proyectada ahí donde el rostro del otro y el nuestro se funden en uno solo, abriéndose así un abismo, un espacio, entre un estrato sutilmente iluminado y otro misterioso. Un cúmulo de ambivalencias dota con ello de etérea corporeidad a cada una de sus figuras, quedando disueltos los contornos individuales sobre aquellos estratos remitentes a órdenes no revelados⁷.

they have less on their faces, but the attention is more on the atmosphere of the image, and the light. Atmosphere - time of day, weather, temperature of air, and nature of light, is crucial".

<http://www.mayakulenovic.com/interview2012.htm> (Hamilton, 2012, s/p).

⁴ Desde este comprender la muerte como sustancia conformante del ser, no situada fuera del ser sino emergente de él, nacida con él, nos acercamos a una pulsión existencialista advertible en toda la trayectoria de la pintora.

⁵ En relación con este existencialismo de fondo, Kulenovic continúa ofreciendo pautas sobre el sentido de su obra. Su universo es ante todo evocador, y en modo alguno revelador de un orden definido. Su oscura tonalidad no remite a un concepto aprehensible, sino que, al igual que cada figura, al igual que cada presencia, se diluye en el ojo de quien observa: "Darkness is not necessarily 'threat,' nor light 'salvation'; it can be seen the other way around, too. I'm not telling the viewer how to feel about this image; it is open and familiar enough so that, like a mirror, it can reflect some of the viewer's own mind. Hope may be in the resilient presence of the figure, which still persists even when it seems to be fading, pulled apart by both light and shadow. It may be in the moment of recognition and empathy that the viewer may feel" <http://combustus.com/from-sarajevo-something-lost-something-new-interview-with-painter-maya-kulenovic/> (Elaine Piowaty, 2014, s/p).

⁶ Frente a este deliberado gesto difuso se habla de defecto de visión en la obra de un autor cuyas figuras, como veremos, poseen concomitancias con las de Maya Kulenovic, nos referimos a Eugène Carrière. Esta búsqueda de 'defectos logrados', como es sabido, resulta habitual en la historia del arte, siendo Leonardo o El Greco los autores más relevantes a los que se les ha adjudicado una deficiencia orgánica. De fondo pudiera prevalecer la imposibilidad de asumir por parte del ojo analítico, de nuestra mente pretendida y pretenciosamente objetiva, un modelo expresivo no acorde con las racionales mediciones convencionales. Recordemos, a fin de cuentas, que el ojo del artista es expresivo, no representativo. Sobre la aludida cuestión en Carrière, remitimos al trabajo "La falsa discromatopsia del pintor Eugène Carrière", de Mir-Fullana.

⁷ La forma mediante la que Kulenovic da cuerpo a esta ambivalencia entre formación y disolución, el proceso técnico por el que se conforma este etéreo estado por medio de un difuminado de capas, lo comenta

Desde esta elusiva existencia y desde el deseo de advertir modelos estéticos afines a la pintura de Kulenovic, cabe mencionar que la significación de estos rostros ha sido comparada, sin duda un tanto forzosamente, con los retratos de El Fayum, aun cuando no deja de existir cierta convergencia en la exposición de un estatismo a un tiempo evocador y claustrofóbico⁸. En este sentido, el tono emocional de ambos modelos denota una afinidad anímica, una semejante tensión existencial reducible, en último término, a un ver desde más allá de la vida. En lo que concierne a la concepción filosófico-teológica correspondiente a El Fayum, por otro lado, prevalece un sincretismo devenido de tres distintas cosmovisiones - con sus lazos entre ellas, pero asimismo con sus particularidades-: egipcia, griega y romana, presentada la primera desde la esperanza en un eterno presente, la segunda desde el temor hacia un espectral mundo de sombras, y la tercera desde un estoicismo resignado y hasta desesperanzado. Desde este particular lazo y desde este cruce de estados anímicos, podemos comprender que la pintura de Kulenovic manifiesta el temor a un mismo vacío existencial que el observable en El Fayum. En este caso podría hablarse, en consonancia con el imaginario actual, de un agotamiento de antiguas creencias y de la no consolidación de otras sustitutorias como base de esta angustia. El mundo, la existencia, en un caso y en el otro se ofrece como espacio de irrealidad en el que quedan disueltos los límites entre la vida y la muerte. El ser se revela desde su condición vacua o, a lo sumo, desde su esencia espectral⁹.

detalladamente Kulenovic: "The destruction layer, which I introduced into my painting a long time ago, is the layer of erasure - usually affecting the last layer of paint or glaze - basically, I paint with an intention to define contrasts and forms in a more or less classical way, but then I 'destroy' the marks I just made with random action of paint, medium, rags, solvent, dry brushes, wire brushes, sandpaper, knives. Elements of the destruction layer in the recent paintings are more pronounced. The destructive nature of erasure results in remnants of intentions and decisions of the artist, and introduces a random element into the painting. They act against the realism of the subject, and in a sense they are an element of the rebellion of the material. They destroy the outer borders of the subject, making it more permeable and open, more delicate and vulnerable. They expose the previous layers (the 'history'), they destroy the classical realism of the subject, taking it apart, plunging it into a sort of a primal chaos of pigment and medium, only to be re-grouped into a different kind of order in the subsequent layer. This element of chaos gives the subject a life of its own; it breaks free and often surprises me with the result - and in this, it completely annihilates any possibility of artistic manipulation of the viewer on my part as an artist... this is a process of discovery and surprise, rather than a method of production, and so it is a struggle. From this struggle the character of the painting arises" <http://www.mayakulenovic.com/interview2012.htm> (Hamilton, 2012, s/f).

⁸ En relación con lo que el autor comprende como "epifanía del rostro", con un surgir atemporal de los rostros de El Fayum, Bailly habla de "un equilibrio inestable entre una franqueza extraordinaria y una infinita capacidad de encubrimiento. Y esa epifanía imposible de reflejar, porque ella es aquello que acontece sin fin, el retrato la toca al tiempo que nos toca cuando está consumado. El retrato, una vez más, es el nombre del rostro, no resuelve su enigma, pero lo nombra y lo muestra. Y es por eso por lo que todo lo que él comunica de ese rostro, todo lo que el rostro comunica, es tan importante, y acaba por desplegarse en la serie ilimitada de los detalles y los rasgos que cada momento y sin fin reinician el enigma y lo hacen soberano" (Bailly, 2001, 152). El rostro se ofrece, por tanto -acudiendo a un lugar común-, como apariencia del alma, y remite por ello al abismo del ser, lugar en el que se sitúa a su vez el centro de gravedad de las pinturas de Kulenovic: lugar no hollado, impreciso, inaprensible desde una mirada diurna.

⁹ Sobre esta pulsión existencial de su trabajo se pronuncia la pintora, quien además incide en la necesidad de buscar el sentido de su trabajo, de buscar el sentido de su persona, en lo fronterizo y ambivalente. "Ultimately, whatever their particular subject may be, my paintings are existential in nature and they usually show the critical points: borderline states between being and non- being, creation and destruction, life and death, trance and wakefulness, sanity and madness"

<http://www.mayakulenovic.com/2011/mayakulenovicpaintings.htm> (Collins, s/f, s/p).

Sin que quepa explicar las concomitancias entre unas y otras obras desde este aspecto, no está de más advertir que tanto las pinturas de El Fayum como las de Kulenovic y las de Eugène Carrière, surgen en momentos de transición entre distintos imaginarios, esto es, en momentos en que se entrelazan visiones del mundo tejidas con hilos tomados de diferentes madejas, diferentes esferas de pensamiento, cada una con sus miedos y ansiedades, sus esperanzas y creencias; tres etapas, en suma, dominadas por una elevada intrincación entre decadencia y nacimiento, desgarradas -y en este sentido abiertas- desde distintas idealidades. Es a través de esta abertura, es a través de esta llaga, por donde asoma y se hunde el imaginario de Kulenovic, tan sintomático de nuestro tiempo y tan inherente, no obstante, a nuestra particular condición. Asistimos así a un cruce de miradas reacias a quedar fijadas sobre una concreta imagen, pues en su naturaleza está la constante ambigüedad¹⁰, la permanencia en un perpetuo estado de transitoriedad, la oscilación y la vacilación; y si tanto percibimos en ellas de nuestro propio ser aun desde un inicial rechazo, es precisamente debido a nuestra identidad con ellas así como, paradójicamente, desde la distancia que separa nuestro orden concreto, pragmático, ficcional en tantos aspectos, respecto de ese otro estrato que asimismo habitamos, al cual pertenecemos, y que demanda a su vez su latido de existencia, de presencia, si no en el hecho cotidiano al menos sí en las profundidades del sueño¹¹. La naturaleza de este último, su ser compuesto de imágenes, permea noche y día hasta el punto de poder afirmarse que si percibimos algo de más honda existencia es enteramente desde ellos -tomándolos en sentido amplio-. El rechazo hacia su esencia, movidos por el afán de participar del mundo desde una conciencia enteramente diurna, reduce nuestra condición a una vida obliterada. El sueño con el que se tejen los rostros de Carrière, El Fayum y Kulenovic, participa de nosotros de igual modo que nosotros

¹⁰ Este desequilibrio puede comprenderse desde la lucha entre la luz y la oscuridad. La pintura de Kulenovic revela una dialéctica desde la que queda abierto un nuevo espacio imposible de signar. Una mirada ensombrecida cuyos vínculos cromáticos remiten a la pintura tenebrista permite la asunción de rostros epifánicos, de lugares, corporeidades, asimismo espectrales: "Working in translucent washes and a fragile balance of unnamable colors, struggling light and advancing shadow, the work emerges to a resonant state of permanent indecision. The sensation elected from this work is genuine; positive or negative, it often only serves to amplify that which the viewer brings to it. The results of the past cast a shadow across the future, and between the two we find a penumbra of query and intense consideration" <http://www.mayakulenovic.com/writingash.htm> (Hamilton, 2005, s/p).

¹¹ Los sueños -no en su sentido reducido- como lugar no racionalizado de donde surgen las presencias recogidas sobre el lienzo; presencias de la misma condición que las imágenes de las ensoñaciones, enteramente fantasmales: "I don't paint my dreams, and I don't find them particularly useful as ideas in any literal way, but I like exploring and learning from them. Much of my artistic content comes from the same place as dreams, and I've noticed that my paintings of places, such as landscapes and buildings, and my lucid dreams have a similar quality, especially that of space and light. I find such dreams peaceful and comforting. A good way of generating ideas for me are near-sleep states and meditation in which one can observe the free flow of thoughts and unrestricted spontaneous associations while still having an awareness of the present" <http://www.mayakulenovic.com/interviewilcantodiorfeoen.htm> (Cardone, 2016, s/p). Encontramos este estado creativo ampliamente comentado en *La poética de la ensoñación* de Bachelard, quien comprende la ensoñación -al menos uno de sus muchos estados- desde la bella imagen de "un poco de materia nocturna olvidada en la luz del día" (Bachelard, 1997, 24). Jacobo Siruela, por su parte, atrevido explorador del mundo de los sueños, nos recuerda la siguiente cita de Hegel "si pudiéramos reunir los sueños de un momento histórico determinado veríamos surgir una exactísima imagen del espíritu de ese período" (Siruela, 2016, 24). De igual modo, los sueños materializados, llevados al lienzo, de Kulenovic, revelan formas sintomáticas de nuestra época liminar, en permanente duermevela, dotándola de presencia.

bañamos nuestras ideaciones en el fondo oscurecido desde el que, en elocuente silencio, aquéllos nos interpelan.

La expresividad de estas imágenes, la condensación de significados que estas caras denotan, resulta desconcertante dada su abrumadora carga. Esta sobreabundancia de sentido, comprendemos, no deviene de las imágenes en sí sino de la tensión que denotan en relación con el fondo que las sustenta. Esto es, su fuerza emerge, en verdad, de aquello que las engulle, del horizonte del que forman parte o, al menos, con el que dialogan en permanente tirantez. Comprendida, por tanto, como dominante de esta pintura no la forma sino la tensión mantenida con el fondo al que se abocan como también del que emergen, podríamos afirmar que allí donde se presenta un rostro cualquiera, se revela un estado estático tomado del carrusel de formas conformado por la obra¹² de la artista. Cada una de las fijaciones expuestas se corresponde así con un puntual momento recogido de la secuencia inabarcable, inabordable de formas. Aquello que prevalece y permanece es una rueda en permanente correr que lleva de un proceso de formación y cristalización a otro de completa descomposición dentro de un cúmulo de incesantes metamorfosis.

3. Reabsorción del rostro

A lo largo de sus entrevistas Kulenovic va a incidir en la importancia de aquellas influencias vinculadas por lo común con una percepción ambigua en torno a la realidad no sólo del mundo de objetos sino también del individuo¹³. Esta indefinición, a modo de aberturas, de cortes sobre la sustancia del ser, permite advertir un lugar, un estado, diríamos, situado más allá de la forma, un remanente ontológico que viene a desvelar la naturaleza incognoscible de las imágenes. Aludimos en este punto deliberadamente a la presencia de un 'corte sobre la sustancia' para ponerla en relación con la imagen del corte en la carne característica de una concreta y macabra etapa de su pintura. En lo que a nosotros nos interesa, desde el vínculo de este motivo con aquello que la pintora presenta en la serie *Faces*, podríamos decir que la pulsión estético-existencial de su obra se traslada en este caso desde el corte en la materia, desde el corte en el cuerpo, hasta el corte en la inmaterialidad, hasta el corte en el alma. Se abre así una herida desde la que el sujeto se vincula con el *Abgrund*,¹⁴ el vacío místico. La herida, por tanto, se comprende como objeto singular de su universo creativo, ya se muestre de modo patente o latente. Resulta un lugar común en los estudiosos que se han dedicado a la pintora aludir a sus vínculos con la pintura tenebrista, con Rembrandt y Caravaggio, así como con la obra de Bacon o Lucien Freud ya en el siglo pasado. Este lazo es ante todo temperamental, sin más. En cualquier caso, en

¹² Kulenovic hablará reiteradamente del carácter secuencial de su obra, de la necesidad de acercarnos a ésta desde una visión de conjunto, como si de una película se tratase.

¹³ De nuevo Anthony Collins expone el modo de trabajar, en permanente búsqueda del difuminado, de la pintora: "Whether with portraits, which she terms 'faces', architecture, referred to as 'build' works, landscapes or still life images, Kulenovic's focus is to capture an ambience or psychological state. She deliberately explores ambiguity, and in her approach to the painted surface she works in glazed layers as well as destructive techniques to create images evoking a particular atemporal context that invite the viewer to linger, and thus invest of themselves in her world" <http://www.mayakulenovic.com/writingac.htm> (Collins, s/f, s/p).

¹⁴ Tomamos, por explícita, esta expresión tan querida a Heidegger y a la mística renana; afín, asimismo, al pensamiento de un autor al que en breve nos referiremos, Florenski.

Kulenovic, como en aquéllos, la dialéctica luz-oscuridad queda resuelta en herida: herida carnal y herida del alma. En relación aún con la llaga, el símbolo mismo del Cristo, recurrente y axial precisamente en Caravaggio, Rembrandt o Bacon, despierta asimismo en Kulenovic. Cabe indicar al respecto el hecho de que, como encarnación humana de la cruz -y esta última, a su vez, como abstracción de aquél, del Cristo-, su imagen remite a una serie de dualidades conflictivas e irresolubles, luces y sombras, gozo y dolor, creación y destrucción, destrucción como creación: gesto o grito por un algo que permanentemente se escapa, de aquello que se nos escapa.

Regresando a la idea con la que cerrábamos el punto anterior y centrándonos de nuevo en la serie *Faces*, permanecemos ante un mismo rostro presentado desde diferentes estadios de ser, un mismo rostro reflejado en la curva infinita de un eterno retorno cristalizado en infinitas presencias y disuelto en la gravedad de un desolado fondo. En estos trabajos no resulta posible hablar ni de existencia ni aun de ausencia, pues lo cierto es que la forma arraiga ahí donde nuestras categorías no aciertan a asentarse. Desde éstas el ser se descubre como una nada en oposición a un interrogante, a otra nada en su sentido numinoso, oscuro, quedando entre medias el abismo por el que la vida, estado del que se quisiera tomar parte, se desagua. ¿Qué permanece, por tanto, de este paisaje, de este carrusel de caras -como Kulenovic misma las denomina, desproviniendo con dicha terminología a sus representaciones de carácter individual-?¹⁵ Sin alejarnos de la cuestión podemos adentrarnos en el significado del rostro en la artista bosnia precisamente desde la distancia que separa sus rostros de dos modelos paradigmáticos, extremos asimismo, de representación de la identidad de la persona o, en su caso, de una carencia de identidad.

A este respecto, si por una parte comprendemos el rostro aureolado -en sentido estricto pero así mismo desde la posibilidad de ampliar esta consideración a la representación del cuerpo e incluso del mundo objetual- desde su vínculo con un orden esencial, atemporal, tal y como observamos en la pintura de Chagall o de Kandinsky a partir de la segunda década del pasado siglo -según recuerda Jacobo Siruela,¹⁶ encontramos el

¹⁵ En lo concerniente a la significación del rostro desde su significación espiritual, remitimos al lector a la obra de Florenski *El iconostasio*, citada en la bibliografía. Especial atención en este sentido merecen las páginas 52-54 de la edición indicada. Algunas de estas apreciaciones las recogemos, por su interés, a continuación: "El rostro es aquello que vemos en nuestra experiencia diurna, aquello a través de lo cual se nos manifiestan las realidades de este mundo terreno" (2016, 52). "El semblante, por el contrario, es precisamente la manifestación de la ontología. En la Biblia la *imagen de Dios* se diferencia de la *semejanza divina*; la tradición eclesial hace tiempo aclaró que por la primera se debe entender algo actual: el *don* ontológico de Dios, el fundamento espiritual de cada persona como tal; mientras que por la segunda debe entenderse la potencia, la capacidad de perfeccionamiento espiritual [...] es decir, la posibilidad de encarnar en la vida, en la persona, la imagen de Dios, que es nuestro bien secreto, y de este modo manifestara en el rostro" (*ibid.*, 53). "En plena oposición al *semblante* está la palabra *máscara* (*lichina*)" (*ibid.*, 54). Por otra parte, señala Kulenovic al respecto: "I call my portraits 'faces' because they do not represent any particular character, but a mood, or rather, mood as traces or anticipations of events. I give the viewers a starting point from which they can form their own relationship to the subject, based on their experiences" <http://www.mayakulenovic.com/interview2012.htm> (Hamilton, 2012, s/p).

¹⁶ Menciona Siruela que "La huella de *Thought-Forms* en la pintura de Kandinsky empieza a cobrar una clara entidad plástica en las tres versiones de *Señora en Moscú*. Este óleo pintado en 1912, ya es una representación clara de dos planos de realidad: uno material, el de la señora pelirroja parada en la calle con su flor carmesí en la mano, y otro psíquico, caracterizado por sus pensamientos y sentimientos momentáneos, representados por la etérea atmósfera rojiza a su espalda, la irreal sombra verdosa que rodea todo su cuerpo o la inquietante y compacta mancha negra que flota sobre su cabeza y parece a punto

contrapunto a este modelo en los campesinos que Malévich presenta -comprendemos que no casualmente sino como respuesta a un mismo problema de fondo- en torno a la misma época en que Kandinsky comienza a trazar el aludido motivo en sus trabajos. En este caso, cuanto Malévich nos ofrece son unos rostros despojados de existencia, de presencia, síntoma inequívoco de lo intercambiable de todo sujeto en el momento en que la persona queda deshumanizada, desprovista de identidad. Frente a uno y otro modelo, las figuras de Kulenovic no iluminan ni un ser reverberante ni un ser desposeído de identidad, sino que, participando de una mirada heraclíteica, rescata lo fugitivo del ser, su vacuidad elemental, un estado ni vinculado a un orden de esencias ni a uno de presencias, enteramente espectral¹⁷. Desde esta apreciación, si bien puede decirse que desde nuestro particular acercamiento nada resulta tan radicalmente opuesto al no-rostro de Malévich que el rostro provisto de aureola, que el rostro cercado y sublimado por ese espacio de radiación sobre el que todo lo perecedero cobra vida, se multiplica, se vierte, en fin, sobre un fondo de presencia, la obra de Kulenovic se distancia de una y otra concepción del rostro -de la cara- envolviendo al sujeto en una crisálida, presentándolo desde su condición fantasmal, emparentando con ello su trabajo, desde el signo ontológico que venimos exponiendo, con los rostros de Carrière o incluso de Medardo Rosso, cada uno de ellos con sus obvios planteamientos, con sus propias cualidades. Prevalece un rostro disuelto, un ser -por derivación- disuelto, un ser arrojado a sucesivas etapas de encarnación y desencarnación, apenas fijado a una estable presencia, un ser que apenas queda fijado se torna a desdibujar, revelándonos con ello su carácter fugitivo, su triple mirada de Hécate: pasado-presente-futuro, escindido de su eje, carente en verdad de él. El rostro, en su constante atravesar estadios de identidad hasta anular su valor, ilumina sin detenerse los diferentes estratos recorridos en su perpetua metamorfosis, una estática impresión al momento ya perdida, captada de alguna forma por quien, contemplando la obra, ve el difuminado de su propia condición¹⁸.

de tapar el sol. Las tres versiones del cuadro tienen un enorme interés por ser las obras intermedias de sus pasos de lo figurativo a lo abstracto. En cambio, en el cuadro que pintó a continuación, titulado *Punto negro I*, Kandinsky ya sólo representa las ambiguas atmósferas cambiantes de la esfera espiritual de la que hablaban los teósofos que dieron paso a la abstracción pictórica" (Siruela, 2015, 96-97). Evidentemente, esta aura ha de comprenderse, como se ha indicado en el cuerpo del artículo, no sólo como corona dorada sino, ante todo, como matiz delator de un vínculo entre el objeto material y su ser reverberante, se entienda éste desde la significación que cada uno desee.

Señalamos, aun de pasada, que todo en este mundo simbólico resulta matizable, y así estos mismos rostros, esta misma ausencia de rostros en Malévich, vincula a cada uno de estos campesinos con el rostro divino a juicio de Natalia Timoshenko, según leemos en el prólogo a *El iconostasio* (2016, 16). Por lo demás, el propio Florenski distingue entre rostro (visión diurna), semblante (visión espiritual), y máscara (aquella que, en este caso, nosotros relacionamos con lo observado en la pintura de Malévich).

Comentarios detallados sobre el significado del aura en la pintura religiosa bizantina los encontramos, además de en la citada obra de Florenski, en el trabajo de Léonid Ouspenski -no confundirlo con el teósofo-citado en la bibliografía (vid. 511-514). En éste, entre otras definiciones, leemos que: "La energía divina, esa luz que a todo da forma y unidad, triunfa sobre la separación entre lo espiritual y lo corporal, incluso entre el mundo creado (visible e invisible) y el mundo divino. Representado en el icono, el mundo entero queda penetrado de la potencia de esta luz increada" (2013, 514).

¹⁷ Si comprendemos que sus rostros participan de una misma condición y que todos ellos remiten a una problemática común a todo ser, es desde su identidad en un orden esencial.

¹⁸ Esta comprensión de un permanente rehacimiento material propio de nuestra cosmovisión encuentra en nuestra época vectores no meramente materialistas e incluso con sentido teleológico tal y como leemos en los planteamientos de Skolimowski, remitentes en este caso tanto a la idea no sólo de una creación, sino de un creador en evolución. Citamos en la bibliografía las dos referencias del autor que han sido traducidas al castellano. Aunque esta cuestión sobrepasa los límites de estas páginas, cabe decir que desde la

El desvelamiento de las diferentes capas, pictóricas y existenciales, conformadas por Kulenovic, muestra, en línea con la perspectiva desde la que vamos argumentando, la vejez en la niñez, y recíprocamente la niñez en la vejez, la vida interior acumulada sobre los diferentes estratos de ser, incluidos los ausentes, los no advertibles en la superficie. Los seres se disuelven, se vacían de sí para volverse a rehacer, cayendo precipitados, empujados por su propio peso existencial: proceso entrópico revelador de una condición no diurna como tampoco nocturna. El ser, dañado de lleno en su centro, despojado de aquellas categorías, de aquellas emociones asimismo con las que en algún momento se llegó a identificar y hasta sustentó su existencia, encuentra fuera de ellas -desplazado de ellas, rechazado por ellas- su condición esencial, pero de ésta nada le es dado decir a la obra, quedando ya sólo entonces, como en El Fayum, el silencio para expresar más de cuanto una explícita pincelada es capaz de denotar.

Aquello que prevalece consiste en un espacio de opresiva inmanencia, una ensombrecida ventana hacia una nebulosa realidad no necesariamente vinculada con un orden trascendente. No argumentaremos en torno a ello pues de hacerlo nos enredaríamos en una confusión conceptual en primer lugar y, en segundo, regresaríamos al punto mencionado en la pasada nota al pie, remitente a los recovecos o a las posibilidades advertidas desde el materialismo trascendental. Y aun con todo, cabe añadir que la pintora comprende su obra desde esta misma indefinición de lo trascendente, resultando una vez más su pintura sintomática de nuestra época¹⁹. Dado lo hermético de este mundo de formas, no hay mucho que resolver sino ante todo mirar, simplemente escuchar los ecos procedentes del retrato. No existe punto de apoyo, no se advierte fundamento sobre el que apuntalar afirmaciones ni aun sobre el que negarlas, y de nuevo en esto remitimos a una percepción nebulosa, a una mirada oblicua en su pintura: el objeto expuesto concentra el mayor grado de explicitud en torno a su propia condición existencial, y el mayor grado de silencio en torno a la esencia sobre la que aparece y desaparece el carrusel de existencias. El sujeto, como el pulso metafísico del cuadro, queda en este universo reducido a aquel expresivo concepto empleado por Kierkegaard en sus *Migajas filosóficas*: “una cosa desconocida”.

El vacío metafísico latente en estos trabajos engulle de continuo el universo de formas, un cosmos compuesto por infinitos existentes, un torrente de sujetos enmudecidos

tendencia aquí indicada podemos fijar nuestra cosmovisión actual a una corriente heraclítea de pensamiento -término al que nos acogemos pues comprendemos que con él se advierte adecuadamente la línea que emparenta a de Fiore con Cusa, a éste con Spinoza, y a todos ellos con Hegel, Schelling, Nietzsche, Teilhard de Chardin, o con el mencionado Skolimowski, más allá de que cada uno concede a dicho término un sentido materialista o espiritualizado-.

¹⁹ Esta ambivalencia o carácter difuso que Kulenovic adjudica a lo trascendente queda contrapuesto al que concede a lo sagrado, según leemos a continuación: “Perhaps in the context of my paintings, a better word might be 'transcendent' rather than 'sacred'. I think that the ability to feel the 'transcendent' is an essential and universal human capacity which, for those who are religious, is attached to a system of belief, but it doesn't have to be. Transcendence can be revealed in those moments when an experience moves us to the core, on every level of our being; what we witness is too magnificent to comprehend yet we feel a part of it. For a split second we are able to have a glimpse of infinity, and not only in the physical sense. For me, this happens most often in nature and in my work, but also in breakthrough moments of discovery, in meditation, or when I least expect it: when some unseen truth about existence and/or the human condition reveals itself suddenly and with clarity. Transcendence is difficult to explain or to capture, as one has to experience it, and art is probably one of the best ways of communicating that experience”

<http://www.mayakulenovic.com/interviewilcantodiorfeoen.htm> (Cardone, 2016, s/p).

en permanente tensión con un orden numinoso llamado a licuar una realidad fugitivamente transitada. Cada una de las perentorias presencias lo más que logran denotar es un estado de extrema angustia. Horizonte monista con oscuros reflejos de trascendente, este anhelo que rebasa la imagen de lo observado ilumina su contraparte abstracta desde un dolor en ocasiones reducido a impertérrito mutismo, una abstracción ofrecida a quien contempla los lienzos como hendidura que todo lo atrapa sin que logremos advertir ni su naturaleza ni su vínculo con las formas que de continuo son engullidas. A partir de esta inaccesibilidad, pero de acuerdo con el tono existencialista que impregna cada rincón de los lienzos, el lugar desde el que estos rostros nos interpelan se advierte como silencioso terreno de indeterminación. El cuadro calla, los rostros enmudecen. Sea cual sea el motivo por el que nos interrogan las caras que lo habitan, no parece haber respuesta a los interrogantes que cada una de ellas plantea²⁰.

Llegados a este punto, se comprende oportuno señalar que, si ofrecemos una comprensión del universo de formas que Kulenovic presenta desde un hálito existencial, es precisamente dada la naturaleza interrogante que adopta cada lienzo. Estética de lo fugitivo, la presencia remite a una ausencia mientras que el fondo nos devuelve, a lo sumo, un adiós ambivalente en su deseo de evitar respuestas. Desde esta última elusión, el peligro de quedar enfangados, de racionalizar aquello que se ofrece como símbolo, de tornar asimismo lo infinito en finito -y por tanto en analizable-, resulta evidente. El sujeto interpelado por nuestra mirada, sea el que observamos en las pinturas de El Fayum, sea el presentado por Carrière o en este caso por Kulenovic, nos remite a un yo en estado de agotamiento; preguntarnos por la esencia de este yo o del abismo en torno al que gravita devuelve la interrogante, una y otra vez, a un mismo punto de partida en el que tan pronto nos sabernos seres para la muerte, como nos vemos desbordados por una ilusión metafísica.

En base a estos parámetros, por dar una evocadora pincelada final antes de pasar a sintetizar lo hasta ahora expuesto, cabe remontarnos de nuevo en el tiempo para poner nuestra atención sobre las estelas donde quedaban grabados los epigramas grecolatinos -desde los que el individuo 'aún' se dirigía a quien pasaba junto a la calzada-. Desde ellas reparamos en las similitudes de los resignados lamentos que escapan de la piedra con los rostros de Kulenovic. Ambos nos muestran, aun desde el ocasional estoicismo que impregna los epigramas, una metafórica mudez, un desolado ademán, revelándose con ello un contraste entre al individuo claudicante y su ansia de permanencia.

4. Conclusión

Los estratos temporales se confunden y dejan su huella; estrato sobre estrato sin que quepa advertir, pues todo es un *continuum*, dónde un orden existencial da paso a otro o dónde una conciencia se encabalga sobre otra. Ante todo, prevalece el *continuum*. No es extraño, en este sentido, que los modelos estéticos señalados por la artista pertenezcan a tres periodos metafísicamente críticos en la historia de Occidente: Roma, el Barroco y la

²⁰ De nuevo recogemos las palabras de Kulenovic en torno al carácter interrogativo de su pintura: "They are questions rather than answers - but questions which are imposing themselves on the observer, and not giving him the option of ignoring them. Like staring into a dark abyss, without knowing what is beyond the shadow" <http://www.mayakulenovic.com/writingem.htm> (Morren, 2007, s/p).

época actual. Todos ellos exponen con su universo de formas un mundo en descomposición y un mundo, a su vez, en incipiente formación: un mundo tratando de reorganizarse, de concederse un sentido, con sus innumerables aristas y grietas por donde salen y entran nuevas corrientes de pensamiento, nuevas vetas existenciales una y otra vez entregadas a incesantes ramificaciones. A la hora de cerrar estas páginas, vemos que así como los rostros tardo-romanos de El Fayum prefiguran el retrato bizantino, las formas metamórficas de nuestra época, después de un periodo de hondo pesimismo en el que la figura humana se presentó en Bacon y Lucien Freud como carne para el matadero, denotan un nuevo soplo tendente a reconfigurar una visión declinante de lo real, plausible indicio de un estar presentes en el mundo desde un pulso más estático -no necesariamente más veraz ni más falso-, menos vacilante, una cosmovisión asentada sobre ideaciones con las que envolver nuestros fantasmas, con las que advertir la realidad desde la presencia tanto o más que desde la ausencia.

Referencias

- Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1997.
- Bailly, Jean-Christophe. *La llamada muda. Ensayo sobre los retratos de El Fayum*. Akal, Madrid, 2001.
- Cardone, Danilo. "Exclusive interview: Maya Kulenovic" (en línea), *Il Canto di Orfeo*, julio 2016. En: <http://www.mayakulenovic.com/interviewilcantodiorfeoen.htm> (Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2019).
- Collins, Anthony. "Maya Kulenovic. *Biography and Work*" (en línea). En: <http://www.mayakulenovic.com/writingac.htm> (Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2019).
- Elaine Piowaty, Deanna. "Something Lost, Something New: Interview with Painter Maya Kulenovic" (en línea). *Combustus*, 12 de Abril de 2014. En: <http://combustus.com/from-sarajevo-something-lost-something-new-interview-with-painter-maya-kulenovic/> (Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2019).
- Florenski, Pável. *El iconostasio. Una teoría de la estética*. Sígueme, Salamanca, 2016.
- Hamilton, A. S. "Maya Kulenovic: wake", (en línea), 2005. En: <http://www.mayakulenovic.com/writingash.htm> (Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2019).
- Hamilton, A. S. "Interview with Maya Kulenovic; a conversation on new Works" (en línea), 2012. En: <http://www.mayakulenovic.com/interview2012.htm> (Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2019).

Kierkegaard, Soren. *Migajas filosóficas*. Trotta, Madrid, 2007.

Kulenovic, Maya. *Maya Kulenovic*. D'jonge Hond, Netherlands, 2008.

Kulenovic, Maya. *Fugue*. Flash Reproductions, Canada, 2017.

Kulenovic, Maya. Web personal de la pintora (en línea). En: <http://www.mayakulenovic.com> (Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2019).

Lucie-Smith, Edward. "Maya Kulenovic: State of being". (En línea). En: <http://www.mayakulenovic.com/writingem.htm> (Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2019).

Mir-Fullana, Francesc. "La falsa discromatopsia del pintor Eugène Carrière". Archivos de la sociedad española de oftalmología, vol. 84.1, 2009, pp. 53-54. <https://doi.org/10.4321/S0365-66912009000100010>

Morren, Eric. "Maya Kulenovic: about life and work". <http://www.mayakulenovic.com/writingem.htm>, (Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2019).

Siruela, Jacobo. *Libros, secretos*. Atalanta, Girona, 2015.

Siruela, Jacobo. *El mundo bajo los párpados*. Atalanta, Girona, 2016.

Skolimowski, Henryk. *La mente participativa*. Atalanta, Girona, 2016.

Skolimowski, Henryk. *Filosofía viva*. Atalanta, Girona, 2017.

Uspenski, Leonid A. *Teología del icono*. Sígueme, Salamanca, 2013.